

Ficcionalidad del espacio urbano:

- a) Uso, accesibilidad**
- b) Comprensión, interpretación**
- c) Polarización, guetización**

A. lo urbano como representación

1. El espacio urbano se construye desde la representación escenográfica:
2. Tanto desde los Triunfos y las entradas monumentales del imperio romano hasta hoy (pensamos, por ejemplo, al Arco de Triunfo de 1806-1836 de París; el Siegestor de Munich de 1840-1852; el Arc de Triomf de la Exposición Universal de 1888 en Barcelona; la Porte de Menin de 1921 en Ypres, Bélgica; o el Arco de Triunfo de Pionyang de 1982, en Corea del Norte; así como a las conocidas puertas monumentales de Alcalá de 1769-1778 de Madrid, y de Brandeburgo de 1788-1791 en Berlín; confirmando el carácter voluntariosamente teatral y visual de su conjunto la circular Prospect Park Plaza, actual Grand Army Plaza, de 1861-1867 de New York, enmarcada en el ovalo formado por las calles, Grand Army Plaza con sus cuatro fuentes y su Arco de Triunfo, llamado Soldiers' and Sailors' Arch de 1889-1892 - uno de los tantos a la Guerra de Secesión, con los Washington Arch de New York de 1892, y los Arcos de Triunfo de Philadelphia de 1876, de Connecticut de 1886, y el Gettysburg Battlefield de 1910 -);
3. Como, en el período moderno, con Peruzzi e Serlio y sus escenificaciones inspiradas de las instrucciones de Vitruvio respecto de lo que deben de integrar los decorados de tragedia y comedia. Pero también con las de Brunelleschi (como la de la *Anonciación* en el Concilio de Florencia de 1438-1439) o de Leonardo da Vinci.
4. Las escenografías o "*capricci*" de Baldassarre Lanci son más claras todavía respecto de la reproducción de espacios urbanos con sus

domos, referidos al nuevo ambiente ciudadano de la época, en particular con su famosa representación de c.1569 para *La Ventana* de Giovambattista Cini, que representa una perspectiva de Florencia ("*capriccio di Firenze*"), con el duomo y el Palazzo Vecchio.

5. Asimismo, la Piazza del Popolo, al Norte de Roma, organizada en 1589 consecutivamente a la instalación del obelisco egipcio de Hielópolis, traído bajo el reino de Augusto, por Domenico Fontana bajo encargo del Papa Francisco I, que se vuelve entonces óvala y adquiere, bajo el oficio del mismo Fontana, la rampla que resuelve la vertiente entre la plaza y el colina del Pincio (*Mons Pincius*) al que lleva, aparece como un bello ejemplo de teatralización urbana. Situada detrás de las murallas aurelianas y de la antigua puerta Flaminia, abre la ciudad de Roma con tres largas arterias dispuestas en abanico y separadas por dos iglesias barrocas: Santa Maria in Montesanto y Santa Maria dei Miracoli, organización del espacio recortada que recuerda el *trompe-l'oeil* de la pared de escena (*scaenae frons*), llamada *porta reggia*, del "*teatro olimpico*" de Vicenze por Palladio y Scamozzi (1580-1585).
6. De hecho, la Porta del Popolo, realizada por El Bernini en 1655, y encargada por el Papa Alejandro VII Chigui, en ocasión de la entrada de Cristina de Suecia en la ciudad, según la costumbre, heredada y retomada de la Roma antigua, de elevar puertas y arcos de triunfos a los personajes importantes, ofrece, al que entra en la ciudad, una profundidad perspectiva que recuerda la de la más antigua sala de teatro de Europa, con las cinco puertas de su *porta reggia* que dejan entrever calles con ricos palacios.
7. Esta construcción teatralizada de la ciudad impactó mucho el Presidente De Brosse en sus *Lettres d'Italie* (1740), cuando escribe: "*Je ne pense pas qu'il y ait au monde une ville dont l'entrée, par terre, prévienne aussi favorablement. L'arc de triomphe fait le sommet d'un triangle formant une place publique, au milieu de laquelle un obélisque de granit, le même qui était*

autrefois dans le grand cirque; et au bas de l'obélisque une fontaine. La base du triangle est percée en face de ceux qui entrent et présente pour point de vue les ouvertures de trois rues droites et longues, disposées en patte d'oie, dont les extrémités sont séparées par des portiques à colonnades de deux jolies églises à dôme, entièrement semblables" (Charles De Brosses, L'Italie il y a cent ans, ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740, publiées pour la première fois sur les manuscrits autographes par M.B. Colomb, Paris, Alphonse Levasseur, 1836, T. II, pp. 10-11)

8. Tradicionalmente las puertas y arcos de triunfos eran estructuras efímeras de madera cubiertas con telas pintadas asemejando la piedra y el marmol, con adyunción de estuco para simular capiteles y estatuas. Las primeras obras de este tipo con vista de perenidad fue la Puerta Saint-Denis de 1672 en el Xème Arrondissement de París, realizada por el arquitecto François Blondel y el escultor Michel Anguier para celebrar las victorias de Luis XIV en el Rin y en Franche-Comté, en el lugar donde eran antes la puerta medieval de la ciudad construida por Charles V en el siglo XIV.
9. El principio de las avenidas, con sus puntos focales desde cualquier perspectiva, representa la ideología renacentista del carro, la velocidad, y la afirmación del poder centralizado del Príncipe y la Iglesia.
10. Lo vemos claramente en la Roma renacentista, por ejemplo en el triángulo visual que conforma la sección que une la Piazza del Popolo con las consecutivas Piazza Spagna y la Piazza Barberini por un lado, y, por otro, con las sucesivas Piazza Venezia y Piazza del Campidoglio, para finalmente, desde ahí, desembocar sobre el mismo Coliseo.
11. Este modelo se reproduce en toda Roma, entre las Piazza Venezia, Piazza del Campidoglio y el decimonónico Il Vittoriano, mientras la fascista Via dei Fori Romani corre en el centro romano de la Piazza Venezia a Coliseo. Asimismo, el Campo de Fiori al sur de la

Piazza Navona, se encuentra equidistante al sureste del Palazzo della Cancelleria y al noreste del Palazzo Farnese.

12. Así la misma línea de urbanización se crea a menudo desde una voluntad de representación de poder.
13. Es el caso parisino, con el ensanchamiento de las calles y su reorientación en grandes avenidas por el barón Haussmann.
14. *"Au début du XIX^{ème} siècle, Paris présente encore une structure urbaine héritée du moyen âge, c'est à dire des rues étroites, sombres et insalubres. Il faudra attendre les années 1860 avec l'annexion des villages extérieurs à l'enceinte de la ville¹, pour que paris entame son processus d'agrandissement et bouleverse sa structure urbaine. Avec le travail des grandes percées du Baron Hausmann, la rue prend une place centrale dans les plans d'aménagement. On affirme la distinction entre le domaine privé de l'immeuble —qui appartient au propriétaire— et la façade qui appartient à la rue. C'est notamment par ce travail sur la façade comme décors, qui permettra à paris d'obtenir son unité et sa cohérence. Mais au-delà des considérations esthétiques, hygiénistes et sécuritaires, le Baron Hausmann, en créant de larges avenues pour fluidifier le trafic équestre saturant alors paris, répondait de manière prémonitoire à ce qui sera une révolution majeure dans les villes du XX^{ème} siècle: l'arrivée de l'automobile. Grâce à ce nouveau moyen de transports, des personnes habitants loin du centre peuvent venir travailler à Paris quotidiennement. Les frontières de paris commencent à éclater, et en 1934, Henri Prost est le premier à établir un schéma directeur pour la région îles de France. En 1952, (pleine période de la démocratisation automobile) Jacques Bertin établit une carte où l'agglomération est projetée sur une surface courbe, permettant d'évoquer les lointains."* (http://fog-webpaper.blogspot.com/2013_01_01_archive.html)
15. *"La mobilité devient en effet une des expressions les nettes des aspirations des modes de vie des individus, donc un facteur primordiale dans l'élaboration des plans d'urbanisme. Le phénomène semble à la fois cyclique et exponentiel; car nous sommes aujourd'hui dans le cas de villes saturées par l'automobile, et la tentation est grande «de vouloir agrandir Paris de manière homothétique en*

renouvelant l'action d'Hausmann et d'englober une nouvelle couronne de communes limitrophes.» ("Paris métropole, Formes et échelles du Grand-Paris, Philippe Panerai, Ed. de la Villette, 2008, (cit.p48)")" (http://fog-webpaper.blogspot.com/2013_01_01_archive.html)

16. *"No podemos dejar de mencionar los objetivos estratégicos que escondían las nuevas estructuras del gobierno imperial: ante todo, permitía al Ejército una mejor maniobrabilidad en caso de insurrección (recordemos que Francia venía de sufrir las revoluciones de 1848). Otra necesidad que orientaba el plan era disminuir los casos de peste, cólera o epidemia, adecuando la nueva configuración a normas higienistas. Y, por cierto, se suman también objetivos explícitos que tenían que ver con el incremento de la población, la mejora en los transportes, la vinculación de los diferentes barrios, las conexiones de centros "neurálgicos" de la ciudad, etc.*

No obstante, la nueva estructura parisina pasó a ser la reproducción ideal para el estilo de vida de la burguesía. Gran parte del pueblo se sintió excluido, muchos debieron exiliarse producto de la destrucción de sus hogares (supeditándose a leyes de expropiación). El proletariado escapa a los suburbios, aprovechando los bajos alquileres y generando, de esta manera, una polarización social cada vez más marcada. Aquí se inicia el "carácter inhumano de la gran ciudad".

El trazado vial de Haussmann se traduce, concretamente, en imponentes boulevares, largas y anchas avenidas que terminan en los principales edificios públicos, dos ejes (deux axes) perpendiculares: el este-oeste, formado por la avenida de los Campos Elíseos y la Rue de Rivoli, y el norte-sur por los Boulevards.

Las estaciones de ferrocarril se unieron a estos boulevares para permitir la rápida circulación de personas y mercancías.

Es por esto que no resulta en absoluto sorprendente que durante la década de 1860 uno de cada cinco parisinos trabajara en la construcción." (<http://www.bonjourdefrance.com/blog/argentine/general/%E2%80%99Cel-plan-haussmann%E2%80%99D>)

17. Dicha organización del trazado urbano se expresa perfectamente hoy en día dentro del mapa del sistema de transporte urbano parisino y de la región parisina.
18. Reproducción que puede aducirse también, del centro hacia la periferie, en la famosa "*circle line*" del *subway* o metro londinense y de las afueras de la capital inglesa.
19. Con su perfecta integración de los más importantes hitos de la ciudad, Victoria y King Cross, es decir las principales estaciones, el Embankment, o sea la City y el mundo del negocio, y Westminster, es decir la Catedral y el Parlamento, la *circle line* evidencia lo que vemos en los planos de transporte parisinos también: el carácter, como en los trazados de ciudades ideales, de organización centrípeta, referido siempre (sea para la ciudad lineal, obviamente, como para la ciudad-jardín, con sus antecedentes por ejemplo en la Ciudad del Sol de Campanella) al flujo y la movilidad de los conjuntos, dentro de recorridos ciudadanos que se organizan y dividen por ámbitos de actividades y tareas, así como por grupos sociales y productivos (lo que existe desde los pueblos primitivos, como los Dogons o los escitas).

B. Lo urbano como sistema organizativo de espacios jerarquizados

20. La línea de orientación de la ciudad es una figura que surge y se ve claramente en el principio de ciudad lineal.
21. Pero también en la expresión de la línea política de monumentos de poder que rige la estructura de París a lo largo del Sena, de la estación de Austerlitz à La Défense, pasando por el Louvre, el obelisco y el Élysée (Casa presidencial) y los Campos Eliseos, con el Arco de Triunfo, al que hace eco la Grande Arche de la Défense.
22. Asimismo, estos dos modelos tienen una contraparte en la ciudad-jardín de planta circular.

23. Ambas opciones: la centralización alrededor de la comunidad productiva (ciudad-jardín de Howard) o del transporte (ciudad lineal), se define siempre desde una relación de ordenamiento territorial propia de las propuestas por los tratados desde el Renacimiento hasta el Phalanstère de Fourier en el siglo XIX.
24. Tanto de las tres utopías centrales, empezadas con Moro y su *Utopia* (1516), como de los posteriores Campanella (1602) y Bacon (1624-1627), la propuesta de Moro adelantando las de Fourier y Howard en cuanto a organización agroeconómica autosostenible dentro de un marco de división por número máximo de población en cada conjunto urbano;
25. Como de las propuestas de ciudades ideales renacentistas que se basan en un modelo ya no igualitario sino de centralización del poder (la plaza central, con el palacio del príncipe, la iglesia o catedral, y la casa del capitán), de la Sforzinda (c. 1465) de Filarete a la Imola (1502) de Leonardo da Vinci, pasando por la Palmanova (1593) de Scamozzi.
26. Notaremos que las propuestas de ordenamiento de Moro y Campanella, según nos informa los respectivos trazado y planta de sus propuestas van en cuanto al primero por zonificación, y al segundo por piso.
27. La forma circular de Campanella, y su división, como la enciclopedia que representan las pinturas de sus siete muros refieren bien las características visuales, simbólicas de esta propuesta, derivada de la de Moro y prefiguración de las de Fourier y Howard, en su modelo colectivista, enfocado a la labor agrícola. Asimismo, la relación con la astrología del conjunto reproduce la simbología monumental de las entradas de las ciudades reales - que ya vimos -, constantemente representadas, con un valor ya no político sino con una justificación moral y religiosa en las ciudades ideales planificadas, como en la

Civitas veri sive morum de 1609 de Bartolommeo del Bene, con sus cinco puertas, símbolos de cada sentido.

28. Con, en ambos casos, idénticas vías de acceso basadas en los puntos cardinales. Lo que se reproduce también en la Christianopolis de 1619 de Johannes Valentinus Andreae (v. Tessa Morrison, “The Architecture of Andreae’s *Christianopolis* and Campanella’s *City of the Sun*”, 30th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand held on the Gold Coast, Queensland, Australia, July 2-5, 2013, *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 30, Open*, editado por Alexandra Brown y Andrew Leach, Gold Coast, Qld: Sahanz, 2013, vol. 1, pp. 259-27).
29. La jerarquización pasa también por la secuencia entre dinastías, como ocurre en los complejos del Antiguo Egipto y de sus complejos funerarios, donde las dinastías consecutivas se imponen en un mismo espacio, creando sus pirámides al lado de las de los Faraones anteriores, como podemos ver en Guiza (donde, en concreto, la pirámide de Kefrén está alineada con la de su padre Keops en dirección al suroeste), pero también en Saqqara, Abusir y Dahshur, cuatro sitios casualmente cercanos entre sí, e formando por ello parte del llamado conjunto de necrópolis y pirámides de Menfis, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1979. El mismo modelo se reproduce también en los sitios arqueológicos de Abydos o Dra Abu' El Naga, el cuál se ubica a su vez en la región de Tebas, frente a Luxor y Karnak, y cerca del Valle de los Reyes.
30. Así, en cuanto la zona de Guiza y del conjunto de Menfis es el símbolo del Antiguo Imperio (2700-2200 aJC) del que fue la capital, los Valles de los Reyes (donde las pirámides, a diferencia de las de Guiza, que son de piedra caliza, son esculpidas en la roca, alrededor de la roca con forma piramidal llamada La Cima, o por los antiguos

egipcios "*ta debent*": "*el pico*") y de las Reinas (sus esposas) son, en la zona de Tebas (que fue capital del Imperio Medio y del Nuevo Imperio), los símbolos del Nuevo Imperio (1500-1000 aJC).

31. La misma relación entre pueblo y poder se expresa en el Coliseo, con los palcos del emperador y los tribunos siendo, como hoy en los estadios los palcos reservados, más cerca de la arena. Misma división existe en el teatro, como lo ilustró la famosa película *Les enfants du paradis* (1945, Marcel Carné), en su mismo título.

C. La organización urbana como vista al patrimonio

32. Por ende, la evolución urbana define época y etapas, permitiendo distinguir lo antiguo de lo reciente. Es casualmente este mismo posicionamiento ante la arquitectura toscana tardía, real, que existía en la Italia renacentista, versus las aspiraciones de retorno a un orden y una pulcritud heredada de la Antigua Roma, que impuso a los arquitectos del Renacimiento, de Alberti a Vasari, resolver esta dicotomía del espacio público entre lo existente y lo soñado, para buscar alternativas que, en el caso específico, fue un intermedio, como podemos ver en las realizaciones de la época. Así Alberti realizará el Palacio Rucellai (1446-1451) con una serie de pilastras en la fachada, de orden toscano en la planta baja, jónico en el segundo piso, y corintio en el piso superior, superposición de órdenes que denota la influencia del Anfiteatro Flavio y del Teatro Marcelo. Una alternancia similar entre los órdenes corintio y toscano se encuentra en el también florentino Palaccio Strozzi (1489-1662, Benedetto da Maiano). Similarmente, en la catedral de Santa María Novella (Florenia, 1420) Alberti utiliza la típica decoración de mármol bicolor del gótico toscano; y asimismo es también típico de la tradición toscana el plan en U de la romana villa Farnesina (Trastevere, 1509-1511) de Peruzzi.

33. Vemos así que, tanto en el ejemplo egipcio antiguo como en el ejemplo renacentista, la reorganización del tejido urbano, o, por así decir, de manera más amplia, de los conjuntos edilicios, implica un fenómeno de doble delimitación: temporal o histórico y formal.
34. En cuanto al campo histórico, se entiende desde la cuestión patrimonial. Concretamente, si Notre-Dame de París o, peor, la primera iglesia gótica, Saint-Denis, son irremediamente rodeadas de edificios contemporáneos, es porque antes de las famosas leyes Malraux (debidas al no menos famosos intelectual y Ministro de la Cultura de mismo nombre), empezadas a aplicarse desde inicios de los años 1960 y revitalizadas por la ley n° 83-8 del 7 de enero de 1983, el decreto n° 84-305 del 25 de abril de 1984 y la Circular n° 85-45 del 1 de Julio de 1985 (las tres relativas la protección de las Zonas de Protección del Patrimonio Arquitectónico y Urbano: "*Zones de Protection du Patrimoine Architectural et Urbain*" o ZPPAU), no se aplicaba ninguna restricción a la construcción cerca de los edificios patrimoniales.
35. En cuanto al aspecto formal, el caso es el de la revitalización, regeneración o ampliación, hasta conurbación, que muestra, en el mismo panorama o sitio, edificios de distinta índole, con diferentes características, que revelan el paso del tiempo, a la vez que los cambios de moda. Lo que se ve claramente por ejemplo entre la Moscú soviética, con sus edificios postconstructivistas estalinianos y las actuales construcciones del nuevo Centro Internacional de Negocios de la capital rusa (en el Tercer Anillo del Distrito Presnensky en el oeste de Moscú), con edificios como la Torre Imperia (2006-2011, NBBJ), la Torre Naberezhnaya (2003-2007, RTKL) consistente en tres edificios interconectados, la Northern Tower (2005-2007, Strabag SE) con sus dos volúmenes empostrados, o las más deconstructivistas todavía Evolution Tower (2011-2014, Tony Kettle y Karen Forbes) y torres gemelas (Torre

de Moscú y Torre de San Petersburgo) del conjunto llamado Ciudad de Capitales (2003-2009, Erick van Egeraat).

36. Además, aparte de los ejemplos egipcios y renacentistas, las anteriores referencias en el presente texto a la organización social de los conjuntos urbanos evoca, por negación, la expresión de la división de la sociedad en clases, castas y razas. El ubicar o plantearse la ciudad desde el concepto de ciudad lineal (lo urbano, con su clase obrera y su transporte) o desde el concepto de ciudad-jardín (el carácter aparentemente autosostenible de la ruralidad) implica no sólo una ideología, sino una concentración del Estado o de las instituciones hacia cierto núcleo social, económico o productivo. Lo vemos por ejemplo en las propuestas futuristas y constructivistas.

D. Lo urbano como centralidad

37. Al definir ámbitos, la ciudad organiza sus espacios, integrando sus partes en un todo extensivo.
38. Son los ejemplos paradigmáticos de la división griega entre la ágora (etimológicamente lugar de reuniones, es decir de las actividades públicas mercantiles y políticas) y la acrópolis (lugar de protección, por ser, como indica el nombre, el más elevado del sitio, y de culto);
39. Pero también la división del pueblo Dogón por géneros, alrededor del granero central, según Marcel Griaule (*Dieu d'eau*), y la de los Nartos de la organización mitológica trifuncional de los osetas según Georges Dumézil (*Escitas y Osetas*, 1978, FCE, 1996), entre los Nartos-de-Arriba o Fuertes, Nartos-de-en-Medio o Sabios, y Nartos-de-Abajo o Ricos (p. 191).
40. División que podría partir de una centralización de los bienes colectivos en el granero central y la aparición de una figura de "*gran abastecedor*" cuyo poder se expresa por su capacidad a dar mayores festins de representación, según la teoría desarrollada por el

antropólogo estadounidense Marvin Harris en su libro *Jefes, cabecillas, abusones* (1985).

41. Es también la secuencia entre los tres niveles de "dioses" o humanos en *Colmillo blanco* (1906): "Los dioses de lo salvaje" (III-1), que son los indios en su pueblo en medio de la naturaleza, "Los dioses superiores" (IV-1), que son los blancos en el Fuerte Yukón, con los antitéticos "dios loco" (IV-2) y "El maestro del amor" (IV-6), el cuál lo llevará, a través del barco hacia la propiedad de su dueño en San Francisco de California "En las tierras del Sur" (V-2).
42. Pero la organización de espacios urbanos tiene como consecuencia la creación de límites prohibitivos.
43. Son los límites de lo burgués y lo obrero, en función de la zonificación, no sólo parisina por Haussmann, sino también en Barcelona ("El Plan Cerdà también supuso, empero, la remodelación la ciudad haciendo que sus nuevas calles no se prestasen a la táctica habitual de las insurrecciones locales (que siempre han partido del bullicioso centro histórico de la ciudad), sobre todo después de que las autoridades decidiesen en 1854, y debido al hacinamiento de una población que en menos de 70 años había pasado de 100.000 a 183.000 habitantes y era presta en todo momento al motín por la insalubridad de las viviendas y el encarecimiento de los alimentos, el derrocamiento las murallas —que P.F. Monlau había reclamado ya en 1841 en su célebre artículo "*¡Abajo las murallas!*"— y la urbanización del gran llano que rodeaba a la ciudad, hasta entonces reservado al ejército (que así podía sitiarla en caso de sublevación), hasta alcanzar los entonces pequeños pueblos de las afueras. La solución al hacinamiento no buscaba solamente alejar la posibilidad de un motín: «El cólera, el tifus, la fiebre tifoidea, la viruela y otras enfermedades devastadoras esparcen sus gérmenes en el aire pestilente y en las aguas contaminadas de estos barrios obreros. Aquí no desaparecen casi nunca y se desarrollan en forma de grandes epidemias cada vez que las circunstancias les son propicias. Estas epidemias se extienden entonces a los otros barrios más aireados y más sanos en que habitan los señores capitalistas. La clase capitalista

dominante no puede permitirse impunemente el placer de favorecer las enfermedades epidémicas en el seno de la clase obrera, pues sufriría ella misma las consecuencias, ya que el ángel exterminador es tan implacable con los capitalistas como con los obreros.» ("Friedrich Engels. Contribución al problema de la vivienda (1872)") En 1821 hubo en Barcelona una epidemia de fiebre amarilla que provocó 6.244 muertos, en 1854 una de cólera que causó 5.657 muertos y que se repitió en 1865 dejando 3.717 muertos y aún habría ocasión para una tercera en 1870, que se saldó con 1.278 muertos. Urgía por muchas razones una remodelación urbana.", Àngel Ferrero, "Barcelona: oportuno centenario del Plan Cerdà", <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2962>), o Brasilia ("Brasilia comenzó a contruirse en 1956, bajo el proyecto urbanístico conocido como Plano Piloto, del modernista Lucio Costa, discípulo de Le Corbusier, y con Oscar Niemeyer como principal arquitecto./ Paradjicamente, lo que sobre el papel debía ser una utópica ciudad sin división de clases, es hoy una de las ciudades más segregadas del mundo. El eje residencial, en forma de supercuadras, se planificó para la convivencia de todos los estratos sociales que trabajarían en la ciudad administrativa. Sin embargo, el flujo migratorio que se generó en cuatro años de construcción, desbordó las previsiones de una ciudad proyectada para ser habitada por apenas 500.000 habitantes. Los obreros, para los que era impracticable mantener las condiciones de vida que el Plano Piloto había fijado, se ubicaron en las periferias de la ciudad./ Tras la inauguración de Brasilia en abril de 1969 los barracones donde vivían aquellos que habían contruido la ciudad, fueron declarados favelas ilegales. En 1969, con apenas nueve años desde su fundación, Brasilia ya tenía 79.128 favelados, que vivían en 14.607 barracones. El Gobierno Central solicitó la erradicación de las favelas en un intento de "preservación" del Plano Piloto. En el mismo año fué creada la Comisión de Erradicación de Favelas, la cual creó la Campaña de Erradicación de Invasores (CEI). Aparecieron así las Ciudades Satélite./ En el fuerte proceso de gentrificación que, durante su construcción, sufrió el Plano Piloto, se erradicaron, junto con las clases más bajas, la diversidad de usos y

ocupaciones, modos de vivenciar el espacio que conforman la identidad cultural de una sociedad.", workshop "Gentrificação: colonização urbana e instrumentalização da cultura", http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/ficha_workshop_brasilia.htm).

44. Son los espacios de normativa histórica, referente al patrimonio, como citamos respecto del caso francés.
45. De ahí que son también las divisiones por barrios étnicos (barrios latinos, franceses, Chinatowns,...), como por en particular en los Estados Unidos.
46. Son los espacios de vigilancia del Panopticon y sus polifacéticas manifestaciones estudiadas por Michel Foucault.
47. Son los espacios anti sit & lie de las zonas céntricas.
48. Son los espacios incómodos del arte y el cinema contemporáneo: los arrabales de los filmes de Tim Burton o de los ámbitos sórdidos policíacos, los ámbitos restrictivos de Tapiés, Spoorri, Christo, Bacon, y, en América Central, por ejemplo de Ronald Morán (v. nuestro artículo sobre este artista).
49. Pero también crea espacios de esparcimiento social.

E. Lo urbano como recorrido

50. Así la ciudad se autorepresenta en sus espacios.
51. Son los jardines y parques con sus respectivos recorridos.
52. El jardín barroco tiene recorridos, como podemos apreciar al comparar por ejemplo el de Bomarzo con el *Sueño de Polifilo* del que se inspira, de origen simbólico.
53. La escalera barroca como lugar de encuentro.
54. Los monumentos públicos, como las fuentes del Bernini, alrededor de las cuáles se expresa una vida social activa y lúdica.
55. La Piazza Navona, que, desde y para el espectador, abarca el rectángulo de la plaza, permite un recorrido entre sus tres fuentes

(de los cuatros ríos, del Moro y de Neptuno), sus palacios Pamphili, de Cupis, Lancelloti, e Braschi (Museo de Roma), y su iglesia Sant'Agnese in Agone, como un largo paseo.

56. La representación social del parque central, tardíamente integrada a Nicaragua, fue notada, irónicamente, por Rimbaud en su poema "*À la musique*" (*Le Reliquaire*, éditeur Genonceaux, novembre 1891).
57. Los impresionistas, en particular Seurat en *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1884-1886) evocaron los ambientes de juego y disfrute colectivo de la clase obrera, como lo hizo Toulouse-Lautrec por el café-concierto.
58. Esta representación sigue siendo la de la memoria, como revela el punto de partida de Proust en *En busca del tiempo perdido*, con su recuerdo repentino de Combray.
59. La delimitación de la ciudad como espacio de visión es el que implica la realización interna, en los edificios, de trompe-l'oeil, como en el caso del Palacio del Té por Giulio Romano.
60. También es lo que permite el esparcimiento de la vista en lugares propicios a la reflexión y el disfrute, como en el caso de las fuentes del Bernini.
61. Las cuáles, casualmente, fueron retomadas, con las demás esculturas del Bernini, como símbolo de un recorrido simbólico de la ciudad de Roma por Dan Brown en *Ángeles y Demonios* (2000).
62. Y que aparecen como símbolo de juegos amorosos de Anita Ekberg y Marcello Mastroianni en *La dolce vita* (1960) de Fellini, mediante, casualmente, de nuevo, la fuente de Trevi.
63. Lo que, mediante el caso de la reutilización novelesca como punto de partida de una trama, revela que hay tres estructuras que se conforman por lo urbano: la historia del sitio (creada por lo sobresaliente de los objetos que lo componen), su norma (creado por la circulación y la historicidad) y su contorno (creado por el paso del tiempo).

64. De ahí surgen los espacios nacionales como conciencia representados: en Heidi (entre los Alpes y Fráncfort), Oliver Twist (en Londres) y Nicholas Nickleby (del Devonshire a Londres), Sans Famille (en toda Francia), Le Tour de France para deux enfants,...
65. (Teniendo antecedentes en los recorridos religiosos hacia Compostela o hacia Canterbury como en Chaucer);
66. Y las interacciones sociales entendidas (*el hecho social*: asesinato, suicidio, juego callejero) como punto de partida de la elaboración arquitectónica, como lo representa Tschumi en sus *Manhattan Transcripts* (1981).
67. Tanto la simbología del pueblo rodeado por referencias absolutas del mapa (la montaña, el mar) en *The Prisoner* de 1967 de Patrick MacGoohan como los apartamentos, lugares de vida, y la cafetería, de socialización (más simbólica aún ya que todos conviven juntos), de los protagonistas de la serie *Friends* (1994-2004), muestran perfectamente cómo la arquitectura predetermina los espacios reales y ficticios de vida e interrelaciones sociales, así como la manera en qué lo interpretamos y nos lo representamos psicológicamente (véase el ambiente psicoanalítico de los lugares de vida en la mente del protagonista en el último episodio, doble: "*Once Upon a Time/Fall Out*", en particular en el décimosexto: "*Once Upon a Time*", de *The Prisoner*).
68. El siglo XIX fue el del mayor desarrollo y organización del tejido urbano mediante varias tipologías como parques centrales o cementerios.
69. En este contexto, el Père Lachaise, con su gran número de tumbas de personajes históricos, desde Héloïse y Abélard hasta el cantante de los Doors, Jim Morrison, es la expresión concreta de esta asociación mental, visual, vivencial y social entre lo histórico y lo cultural con los hitos urbanos.
70. En pequeño también los recorridos ordenados de las avenidas de los cementerios del siglo XIX (como la notable cuadrícula del Père

Lachaise) que inspiraron toda una literatura (de los ingleses Graveyard Poets o Poetas del Cementerio - también conocidos como Churchyard Poets o The Boneyard Boys -, grupo formado en los años 1760, en el que se destacan para nosotros Robert Blair con su poema "*The Grave*" de 1743 y Thomas Gray con su poema "*Elegy written in a County Churchyard*" de 1750, publicado en 1751, al *Cementerio en un bosque* de 1826 de Carl Friedrich Lessing, sobrino del filósofo Gotthold Ephraïm Lessing, pintura conservada en el Louvre, e inspirada en el *Cementerio judío* de 1653-1655 de Jacob van Ruisdael) reproducen en cerrado la organización de la ciudad en la que se integran, como verdaderas ciudades de los muertos, con sus mausoleos (que son sus casas) y monumentos, a similitud del modelo egipcio antiguo evocado anteriormente, mostrando así a la vez la permanencia de la modelización urbana en la mente humana a través de los siglos, como la perfecta lógica y sincronía de lo urbano en cada una de sus partes cuando está bien y correctamente pensado y planificado.

71. Las columnas de Buren en París, que, vistas como peatón, son columnas que no sostienen nada y de tamaño desigual, pero vistas de arriba son una serie rítmica de columnas espaciadas idénticamente entre sí, son una muestra contemporánea de recreación del espacio urbano, dentro de los límites y propuestas del arte conceptual. Se alberga dentro de los juegos de columnatas y puertas alrededor del Louvre, creando así otra tensión visual para el recorrido urbano.
72. A la inversa en Managua, no hay espacio urbano porque no hay espacio colectivo: así los choferes no respetan a los peatones ni a las cebras, por lo que se tuvo que crear puentes peatonales, altas estructuras de metal, inaccesibles para las personas discapacitadas o los ancianos, peligrosos porque son fáciles lugares de trampas para los pandilleros. Y simplemente, estructuras feas y sin sentido. Lo que evidencia, como la ausencia de todo en nuestras calles, la ausencia de pensamiento urbano serio, global, sostenible.

73. Comparemos, no solamente, para convencernos, las esculturas romanas del Bernini, todavía hoy fuente de gozo y evocación culta, con las rotondas managüenses y sus esculturas mal hechas, que no respetan ni el buen gusto, ni las mínimas razones del sentido anatómico, visual o perspectivo;
74. Sino también los muelles de París, con sus librerías, cuyas cajas son exactamente medidas por normativas, razón del orgullo parisino, uno entre tantos, desde el siglo XVII cuando se ubicaron por primera vez ahí, con los caramancheles que aparecen como hongos para vender lo que sea en cada calle de las ciudades nacionales (hasta en los parques centrales, como en Granada, afeando la vista, siendo un objeto anti-turístico, pero fomentado desde alcaldías populistas e incoherentemente estúpidas), impidiendo el paso en las aceras de por sí inexistentes, feos, de zinc, sin gusto ni medida ni norma alguna.
75. Sin embargo esto nos muestra que, mediante las manifestaciones populares, rituales, y tradicionales, el espacio urbano en Nicaragua, como lo plantea Tschumi implícitamente, sirve también de contenedor a las actividades humanas. Sólo que excesivamente mal gestionadas, y no es nada decirlo.

F. Lo que no tenemos

Vemos que los elementos que pudimos discernir en el presente análisis del urbanismo son:

76. La teatralización;
77. Mediante la creación perspectiva y los puntos focales;
78. Por consiguiente, la representación;
79. Así como la jerarquía y el ordenamiento urbano.

Y lo que no tenemos en Nicaragua:

80. Acera;

81. Punto focal (la perspectiva desenfocada de la rotonda de MetroCentro hacia la Nueva Catedral de Managua se perderá más aún, ya que se está reservando un espacio para construir algo, invisibilizando así este edificio que celebra este año sus veinte años);
82. Accesibilidad, tres elementos que nos oponen a Roma;
83. Una clara repartición y división de la ciudad, como podemos ver en el hecho de que haya casas de plástico frente a Metrocentro o Casas del Pueblo frente a la Asamblea Nacional;
84. De ahí no hay actividad social, por inexistencia de un patrimonio y un territorio urbanos;
85. Representación, es fácil para convencerse de ello comparar las fuentes y esculturas romanas del Bernini, todavía orgullo nacional y origen de homenaje literario con las rotondas nuestras;
86. De ahí, de nuevo, que se evidencia la carencia de teoría y plan urbanos, como lo representó bien la oposición entre el Dr. Domingo Sánchez de la Universidad de Sevilla y los representantes de CADUR quiénes sin embargo lo invitaron;
87. Asimismo la falta de representación ciudadana corresponde, contrariamente, por ejemplo a Ciudad Antigua, a una falta de imagen;
88. La paralela y correspondiente falta de recorrido, entonces de CREDO (*Color-Ritmo-Equilibrio-Dirección-Orden*);
89. La ausencia de planificación urbana, que se evidencia por la ausencia de tratados y manifiestos de urbanismo o arquitectura nacionales, al contrario de los numerosos de los arquitectos de Vitruvio a Jenks, Portuguesi o Tschumi, pasando por Miguel Ángel, Filarete, Alberti, Howard, Morris, Sant'Elia, Idelfons Cerdà, o Le Corbusier, que, por ende, llenan la historia del pensamiento arquitectónico universal, provoca una integración inexistente en nuestra capital y casual en las cabeceras departamentales como León, Jinotepe o Granada, de

hecho más producto del efecto del tiempo y sin meta a conservación.